



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Un estudio comparativo entre Italia y España a principios del siglo XX

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Un estudio comparativo entre Italia y España a principios del siglo XX / F.Nicolodi. - STAMPA. - (2010), pp. 439-454. (Intervento presentato al convegno Università di Madrid).

Availability:

This version is available at: 2158/385717 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE ITALIA Y ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX*

Fiamma NICLODI
Università degli Studi di Firenze

Tras enunciar las principales corrientes musicales que convivían en la música italiana a comienzos del siglo XX, la autora centra su estudio en los puntos de conexión existentes entre la música italiana y la española durante ese período. Para ello valora el intercambio cultural que se produce entre ambas naciones; ahonda en los intentos de trasladar la música popular española al campo operístico y sinfónico protagonizados por el compositor italiano Riccardo Zandonai; analiza el repertorio español que se interpretó en las salas de conciertos italianas y la recepción que otorgó la crítica a estas obras (particularmente a *La vida breve* de Manuel de Falla, estrenada en Milán en 1934); reconstruye el dinámico cuadro de la música española que reflejaban revistas como *Il Pianoforte* o *La Rassegna Musicale* a través de las crónicas enviadas por Adolfo Salazar y César Muñoz de Arconada; y apunta los nexos de unión existentes entre las composiciones de Manuel de Falla y algunos músicos italianos, como Alfredo Casella o, posteriormente, Goffredo Petrassi.

La música en Italia a principios del siglo XX se articula en tres corrientes:

1) La llamada *Giovane Scuola* [Joven Escuela], un movimiento que había nacido en los últimos veinte años del siglo anterior, conocido en su denominación más común como *Verismo*, pero, a diferencia del *Naturalismo* francés, menos interesado en la problemática social y más inclinado a mostrar las pasiones en primer plano, secundadas éstas por una potente línea vocal y una instrumentación a menudo de gran intensidad (como, por ejemplo, *Cavalleria rusticana* de Mascagni, la obra que marca el nacimiento del género y su manifestación más lograda, fechada en 1890)¹.

2) El Futurismo, creado por Marinetti (el primer Manifiesto del movimiento apareció en *Le Figaro* en 1909), en el que participaron, además de pintores y escultores de gran relieve (Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini), músicos como Francesco Balilla Pratella (Lugo, Rávena 1880 - Rávena, 1955) y otros.

3) La *Generazione dell'80* [Generación de los 80], cuyo nombre deriva del hecho de que sus integrantes (casi todos procedentes de una formación musical en el extranjero, aunque cada uno caracterizado por su propio estilo) habían nacido en torno a 1880: Ottorino Respighi (Bologna, 1879 - Roma, 1936), Ildebrando Pizzetti (Parma, 1880 - Roma, 1968), Alfredo Casella (Turín, 1883

* La traducción del italiano del presente artículo ha sido realizada por Fátima Bethencourt Pérez.

¹ En esta corriente se incluía también en aquella época a Giacomo Puccini (Lucca, 1859 - Bruselas, 1924), que hoy se tiende a considerar un caso aparte como operista, dada su mayor apertura cultural europea.

- Roma, 1947), Franco Alfano (Nápoles, 1875 - San Remo, 1954), Gian Francesco Malipiero (Venezia, 1882 - Treviso 1973).

El nacionalismo es una característica distintiva de los tres movimientos al inicio del siglo, y sobre todo durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), aunque los puntos de vista son múltiples y a menudo indefinidos. Así, por ejemplo, la intransigencia de algún futurista (que hubiera impedido a Busoni exhibirse en Italia por ser alemán) es una especie de xenofobia generalizada, atenuada por la discrepancia del líder de esta tendencia, el cosmopolita Marinetti, que proclama, sí, "¡Abajo Wagner!", pero seguido de un "¡Viva Stravinsky!".

Simplificando, se puede decir que los exponentes de la *Generazione dell'80* intentan mantener un equilibrio entre la tradición instrumental italiana (de la Edad Media al siglo XVIII: gregoriano, Palestrina, Frescobaldi, Scarlatti, etc.) y un interés más marcado hacia la música contemporánea europea no teatral: "El carácter tan modernamente 'nuevo' italiano [de la] música joven me hace creer -escribirá Casella en 1928- que nuestra musicalidad evoluciona hacia una especie de *clasicismo*, el cual conjugará en una armoniosa eutritmia todas las últimas innovaciones italianas y extranjeras, diferenciándose tanto del impresionismo francés como de la decadencia straussiana, del frío cientificismo de Schönberg, de la sensualidad ibérica, de la audaz fantasía de los últimos húngaros"².

Se trata de una declaración de fe musical autónoma que implica, sin embargo, la comparación y el estudio de la música extranjera. En eso consiste para los compositores más activos de este grupo el renacimiento de la música italiana en el sentido europeo y la inserción de ésta en un contexto cultural e intelectual más avanzado, alimentado por una conciencia artística y una autodisciplina diferentes al espíritu artesanal y de producción en serie de algunos melodramas románticos. Igualmente en España, durante la Edad de Plata, nacía el deseo de "elevar el peso social y cultural de la música, y de insertar este arte dentro de la intelectualidad de los años 20 y 30"³.

En su exitoso libro sobre la música y las naciones, el francés Georges Jean-Aubry, amigo de algunos compositores italianos y españoles (fue, entre otras cosas, colaborador de *Ars Nova* -la revista dirigida por Alfredo Casella, 1917-1919-, destinatario de las *Sette canzoni* de Gian Francesco Malipiero, 1919, y autor del texto de *Psyché*, obra compuesta por Falla en 1925), defendía la idea de un intercambio cultural entre países libres:

El principio de reciprocidad es lo único digno de las grandes naciones libres, aquéllas que disponen a la vez de recursos intelectuales y de recursos morales; querer encerrarse en los límites de un nacionalismo receloso, es reducir sus posibilidades de creación⁴.

² Alfredo Casella: "La nuova musicalità italiana", *Ars Nova*, II, 2, enero de 1918, pp. 2-4.

³ Emilio Casares: "Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27", *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 15-17 maggio 1987*, Paolo Pinamonti (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, 1989 ("Quaderni della Rivista italiana di musicologia", 21), p. 49; Véase también E. Casares: "La rinascita musicale della Seconda Repubblica Spagnola ed il suo progetto per una riorganizzazione della musica", *Musica/Realtà*, 15, 1984, pp. 29-61.

⁴ Georges Jean-Aubry: "Musique d'Espagne, I. Le 'Renacimiento' musical", *La musique et les nations*, Londres, Chester, 1922, p. 67. "Le principe de la réciprocité est le seul digne des grandes nations libres, celles qui disposent à la fois des ressources intellectuelles et de ressources morales; vouloir s'enfermer dans le bornes d'un nationalisme ombrageux, c'est réduire ses possibilités de création".

En la Italia de principios del siglo XX, se habían manifestado intereses precoces hacia la música española por parte de un exponente de la *Giovane Scuola* que la reelaboró como "color local", combinándola con los atributos típicos de la línea vocal verista y, sobre todo, con la *Car-men* de Bizet. Se trata de Riccardo Zandonai (Sacco di Rovereto, Trento, 1883 - Pésaro 1944), que entre 1909 y 1910 escribió *Conchita* (basada en *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs), un melodrama en 4 actos con libreto de Maurice Vaucaire y Carlo Zangarini, concebido inicialmente para Puccini, pero que éste rechazó debido a lo excesivamente escabroso del argumento y por miedo a medirse con la España de Bizet.

En mayo de 1909, al dirigirse desde Sevilla a Giulio Ricordi, quien le había financiado el viaje según una costumbre típica de los editores hacia los compositores en los que confiaban y que pretendían promocionar (el mentor era en este caso Tito, hijo de Giulio), Zandonai confesaba haberse quedado prendado del paisaje, la música y la gente⁵.

En realidad, poca es la música española auténtica trasladada por Zandonai a su ópera: un tiempo de jota y un número flamenco bailado por Conchita; pero fue suficiente para que, en su estreno en el Teatro Dal Verme de Milán el 14 de octubre de 1914, el exotismo contribuyera al éxito de la obra.

No hubo representaciones de *Conchita* en España, pero sí se representó, en cambio, en Sudamérica: Buenos Aires, Rosario, Río de Janeiro, San Paulo y Santiago de Chile. Paralelamente, la ópera en un acto *La vida breve* de Manuel de Falla, con libreto de Carlos Fernández Shaw (1904-1905; versión en 2 actos, 1913), tuvo que esperar casi treinta años para ser oída en Italia (en la Radio -la por entonces EIAR- en 1932, y en su versión escénica en La Scala dos años después, en 1934). Este vacío puede atribuirse a diversas razones. En primer lugar, revanchas editoriales basadas en la idea de que el texto "verista" de Fernández Shaw, junto con el intermedio sinfónico y la brevedad de la acción, guardaba relación con las obras de la *Giovane Scuola* y, por tanto, debía ser considerada una obra competitiva o bien una imitación. Además, el folklore, entretreído con citas originales (*soleá* y *petenera* del III y IV cuadro), así como con reelaboraciones de cantos, ritmos y melismas por parte de Falla, podía haber conducido a una extroversión vialista que algún crítico interpretó como afín a las páginas sinfónicas más brillantes de *Conchi-*

⁵ Carta de R. Zandonai a G. Ricordi desde Sevilla, el 31-V-1909 (Milán, Archivo Ricordi), n° 24 en el catálogo de la exposición *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80* (Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, Palazzo Strozzi 9 maggio - 14 giugno 1980), Fiamma Nicolodi (ed.), Florencia, Olschki, 1981, p. 5: "Este país tiene cosas maravillosas y me ha impresionado enormemente. Aquí todo es música: la catedral, el Alcázar, la casa de Pilato, son grandes poemas musicales; las pequeñas calles de la ciudad vieja, extraordinariamente pintorescas en su extraña irregularidad; las casas, de una blancura inverosímil con los balcones llenos de flores y patios misteriosos; las mujeres con las flores trenzadas en el pelo; hay tantas pequeñas páginas musicales que un artista puede capturar y reproducir con éxito [...] ¡Cómo he disfrutado con las canciones populares españolas! Cuánto interés pueden despertar en un artista con su color extraño, con sus ritmos irregulares, con ciertas tonalidades absolutamente nuevas. Me sorprende que ningún artista italiano o nórdico haya pensado en reproducir en el gran teatro estos cantos que son eminentemente típicos. El mismo Bizet, que ha asimilado tan bien los ritmos de las danzas, ha descuidado el modelo más interesante de la canción española. *Conchita* será verdaderamente una española en su lenguaje". La primera parte de la carta se encuentra también publicada en Bruno Cagnoli: *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi trentini di scienze storiche, 1977, p. 50.

ta⁶. La otra razón, relacionada con la primera, aparece incluida en un documento bastante claro en el que Tito Ricordi, no comprendiendo, o fingiendo no comprender, la intensidad dramática de la ópera, rechaza aceptar *La vida breve* por presentar características "más musicales que teatrales" (los motivos fueron expuestos al compositor durante un encuentro, por otra parte bastante cordial, que tuvo lugar con el editor en Milán, en septiembre de 1912):

[Ricordi] no se quedará con la V. B. [*La vida breve*]. Razón: considera que es una obra más musical que teatral: más bien para concierto que para la representación. Demasiado exclusivamente española. [...] Según él, para el teatro se debe hacer música universal y pensar sobre todo en el público, siendo la música para los músicos una cosa más o menos secundaria⁷.

A propósito de obras españolas en la Edad de Plata hay que recordar que, el 29 de diciembre de 1937, se estrenó en Italia, en La Scala de Milán, *Goyescas* de Granados, con seis representaciones en total (dirección de Franco Capuana; decorados de José María Sert): una puesta en escena que podría encuadrarse en el clima de la alianza entre la Italia fascista y la España franquista⁸.

Representada en París (Opéra-Comique, 11 de marzo de 1929; director de orquesta, Albert Wolff), *Conchita* fue acogida con frialdad pues, para entonces, la época de los iberismos ya había pasado. De hecho, los parisinos lamentaron que después de la España auténtica conocida a través de la música de Albéniz, Granados, Falla, etc., se les obligara a escuchar algo ficticio. "Un 'fron fron' de guitarra, un cliqueteo de castañuelas o un trémolo de pandereta, incluso un aire nostálgicamente apasionado, no servirán para transportarnos a Andalucía"⁹. Así dice también De Curzon:

No veo claras las razones para examinar en detalle la partitura del señor Zandonai. Su primer rasgo consiste en estar desprovisto de todo carácter español. No significa que no haya aquí y allá ritmos, puede que temas, tomados de Andalucía; pero no sé por qué causa, esos temas y esos ritmos, al integrarse en la música de Zandonai, pierden inmediatamente todo acento y todo color de España¹⁰.

⁶ Guido M. Gatti: "Ricordo di Falla a Roma e a Granata e della *Vida breve*", *Manuel de Falla*, Massimo Mila (ed.), Milán, Ricordi, 1962, p. 80: "El libreto [...] ya a priori vinculaba al compositor con las formas expresivas de la ópera verista del siglo XIX". Mario Castelnuovo Tedesco: "Manuel de Falla", *Il Pianoforte*, IV, 1, enero de 1923, pp. 8-16, citado en *Manuel de Falla*, Massimo Mila (ed.), Milán, Ricordi, 1962, p. 101: "el cuadro sinfónico rico de poesía y de color me ha hecho pensar en algunas páginas de entre las más agradables de la *Conchita* de nuestro Zandonai". Para una lectura simbolista de *La vida breve*, libre de rasgos veristas, véase Guido Salvetti: "La vida breve: specchio deformante di naturalismo e folklore", *Manuel de Falla tra la Spagna...*, pp. 131-139.

⁷ Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia nº 8990, citado en Motserrat Bergadà: "La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo", *Manuel de Falla e Italia*, Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. "Estudios", serie "Música", nº 3, 2000, p. 24, n. 21. "R[icordi] ne prendra pas la V. B. [*Vida Breve*]. Raison: il trouve que c'est un ouvrage plus musical que théâtral: plutôt pour le concert que pour la représentation. Trop exclusivement espagnol. [...] Selon lui il faut faire pour le théâtre de la musique universelle et penser surtout au public. La musique pour les musiciens étant une chose à peu près secondaire".

⁸ Para un comentario de la época, véanse las páginas relativas a Granados que el crítico bergamasco F. Abbiati vuelve a citar, a partir de una reseña suya aparecida en el *Corriere della Sera*, el 29-XII-1937, en *Storia della musica. L'Ottocento*, III, Milán, Garzanti, 1967, p. 670.

⁹ Pierre Lalo: *Comoedia*, 11-III-1929. "Un fron fron de guitare, un cliquetis de castagnettes ou un frémissement de tambour de basque, non plus qu'un air nostalgiquement passionné, ne sauraient nous transporter en Andalousie".

¹⁰ Henri de Curzon: *Volonté*, 10-III-1929. "Je n'aperçois guère de raisons pour examiner en détail la partition de M. Zandonai. Son premier trait consiste à être dépourvue de tout caractère espagnol. Non pas qu'il n'y ait ça et là des rythmes, et peut-être des thèmes, empruntés à l'Andalousie; mais je ne sais pour quelle cause, ces thèmes et ces rythmes, en pas-

El interés de Zandonai hacia España se manifestará todavía en 1933 con *La farsa amorosa*, basada en la novela *El sombrero de tres picos* de Pedro de Alarcón (1874) y convertida en libreto por Arturo Rossato, trasladando la acción desde la Península Ibérica a Italia. Como es sabido, también Falla se basó en ella para su exitosa pantomima *El corregidor y la molinera* (1916-1917) y para el ballet *El sombrero de tres picos* (1917-1919), convertido en un éxito por los Ballets Rusos en Londres (intérpretes principales: Léonide Massine, Tamara Karsavina, Leon Woizikovsky; decorados y vestuario, Pablo Picasso; director de orquesta, Ernest Ansermet)¹¹.

La obra de Zandonai (representada en el Teatro Reale de Roma el 22 de febrero de 1933) hacia hincapié en lo popular y en la comicidad de la ópera bufa italiana (rápidos *sillabati*, enérgicos *concertati*); de Falla no quedaba más que el simulacro del Corregidor, que se pavonea al ritmo de un gracioso bolero:

Tempo di Bolero (♩ = 92)
un po' mosso

cor ingl

vi I

Il Podestà

Qua - te da - - me, qua - te spo - se.

cor ingl

Bolero del Podestà

Riccardo Zandonai: *La farsa amorosa*, "Tempo di Bolero".

sant par la musique de M. Zandonai, perdent aussitôt tout accent et toute couleur d'Espagne". Para otras críticas, véase Louis Aubert: *Paris-Soir*, 11-III-1929; Raoul-Brunel: *Oeuvre*, 11-III-1929; A. de Montgon: *Petit Bleu*, 11-III-1929; Raymond Charpentier: *Chantecler*, 16-III-1929; Dominique Sordet: *Action française*, 19-III-1929; Paul Bertrand: *Le Ménestrel*, 19-III-1929; y Henri de Curzon: *Journal des débats*, 24-III-1929.

¹¹ La representación tuvo lugar el 22-VII-1919 en el Teatro Alhambra. El estreno en Italia se realizó en el Teatro Costanzi de Roma el 19-III-1920: director de orquesta, Henry Morin; coreografía de Massine (intérprete también del Molinero); decorados y vestuario de Picasso; otros intérpretes: Woizikovsky (el Corregidor) y Sofia Grabowska (mujer del Corregidor).

Más interesante, por parte del compositor tridentino, es la última aproximación a España –en este caso no operística sino instrumental–, que nos presenta en el *Concerto andaluso* para violonchelo y pequeña orquesta (Milán, Ricordi, 1937), caracterizado por la reducción del conjunto instrumental, la simplificación del lenguaje, el caleidoscópico transcurrir de los timbres, las reelaboraciones del folklore hispánico (incluso en los títulos de los movimientos: “Seguidillas”, “Malagueñas”) y los ritmos motores que, a pesar de cierta sobreabundancia de fraseo del instrumento solista, aluden a muchas obras en estilo *neoscarlatti* realizadas en Italia en aquel período.

Por parte de los futuristas, que aspiraban a renovar las artes haciendo *tabula rasa* de la tradición (museos, academias, conservatorios) no hubo un gran interés por España como sinónimo de exotismo. Francesco Balilla Pratella prefería más bien la recuperación de los cantos populares indígenas¹². Sin embargo, existe un artículo bastante elogioso del mismo Pratella, de 1914, en relación a la música del catalán Albéniz, aunque la conclusión final (en la que sostiene que la Francia moderna es deudora de España –un *topos* sobre el que insistían los mismos españoles, en deuda a su vez con los franceses¹³–), suena un poco superficial. En esa fecha nuestro futurista debería haber tenido presentes: *España* de Chabrier (1883); de Debussy: “La soirée dans Grenade” para piano (nº 2 de *Estampas*, 1903), “Iberia” (nº 2 de las *Images* para orquesta, 1905-1908), “La puerta del vino” (de los *Preludios*, 2º libro para piano, 1911); y de Ravel: “Alborada del gracioso” (de *Miroirs* para piano, 1905); *Rapsodia Española* para orquesta (1907-1908) y quizás también la comedia musical *L'heure espagnole* (1907-1909).

Sus [de Albéniz] poemas sinfónicos –escribe Pratella– son interesantísimos bajo muchas consideraciones. Primero, el haber hecho un amplio uso de temas populares españoles, no intercalándolos híbridamente en la composición, sino asimilándolos y deformándolos intuitivamente. Mérito mayor, el haber liberado en gran parte a la música española de los españolismos tradicionales = el eterno ritmo de habanera-arabesco, el modo menor, las mandolinatas, la sensualidad oriental, la perpetuación de un género, un modo y un estilo único. La armonización de Albéniz es modernísima; la forma, simple, eficaz y despojada de retórica; en algunos puntos roza de forma audaz el impresionismo. De sus poemas musicales *Cataluña* e *Iberia* parten la mayoría de las obras musicales de carácter español de los compositores franceses modernos¹⁴.

¹² Francisco Balilla Pratella: “Il Futurismo e la musica europea. Terzo stadio – Musica futurista” (28-I-1914), en F. B. Pratella: *Scritti vari di pensiero, di arte e di storia musicale. Evoluzione di sensibilità e di idee*, Boloña, Bongiovanni, 1932, p. 108: “Ya basta de las canciones y las danzas orientales, hebreas, griegas, japonesas, españolas, etc. Basta de color local [...]”; p. 109: “Tomemos todo de nosotros, del tiempo en el que vivimos y purifiquemos nuestro instinto y nuestra sensibilidad artística a través de la ola de poesías y cantos populares de nuestra raza”.

¹³ Adolfo Salazar: “Orientalismo occidental e occidentalismo oriental”, *Il Pianoforte*, III, 10-12, octubre-diciembre de 1922, pp. 248-253; p. 248: “[Debussy]: tenía una de estas naciones o razas muy cerca: Andalucía; y comenzó entonces a escribir música que todavía hoy puede ser mostrada como modelo a los españoles”.

¹⁴ F. B. Pratella: “Musica futurista e futurismo”, 4-V-1914, citado en *Scritti vari di pensiero, di arte e di storia musicale...*, p. 121. “I suoi [di Albéniz] poemi sinfonici –scrive Pratella– sono interessantissimi sotto molti riguardi. Primo, l'aver fatto ampio uso di temi popolari spagnoli, non intercalandoli ibridamente nella composizione, ma assimilandoli e deformandoli intuitivamente. Merito maggiore, l'aver in gran parte liberato la musica spagnola dagli spagnolismi tradizionali = l'eterno ritmo di habanera-arabesca, il modo minore, le mandolinate, la sensualità orientale, la perpetuazione di un genere, di un modo, di uno stile unici. L'armonizzazione dell'Albéniz è modernissima, la forma semplice, efficace e spoglia di retorica; in certi punti tocca arditamente l'impresionismo. Dai suoi poemi musicali *Catalogna* e *Iberia* partono in maggioranza le molte composizioni musicali di carattere spagnolo dei musicisti francesi moderni”.

No existe más que un modo a través del cual la música extranjera puede encontrar los canales de difusión adecuados en otros países: además de la materia prima, son necesarias, en igual medida, la escucha y la promoción crítica.

Por lo que respecta a las interpretaciones en Italia de música española, podemos recordar la acción desarrollada durante la Primera Guerra Mundial por la Società Nazionale di Musica, S.N.M. (después Società Italiana di Musica Moderna, S.I.M.M.), fundada en Roma por Casella, que incluyó en el programa: *Cuatro piezas españolas* de Falla (Sala Sgambati: 20 de abril de 1917; intérprete, Elvira Silla), *Trois mélodies*, del mismo autor, junto con “Triana”, de la suite *Iberia* de Albéniz, y *Goyescas*, nº 3, de Granados (Sala Sgambati, 15 de febrero de 1918). Siguió inmediatamente las *Cuatro piezas españolas*, nº 2; *Goyescas*, nº 4; “Triana” de Albéniz; un *Preludio* de Adolfo Salazar; *Mauresque* de Rogelio Villar; “La feria”, nº 3 de la suite *Sevilla* para piano op. 2, de Joaquín Turina (Sala Sgambati, 8 de marzo de 1918; pianista, Ricardo Viñes)¹⁵.

Tanto en el campo de la ejecución como en el de la crítica, no debe infravalorarse el círculo de compositores propuestos por una serie de individuos, aceptados como modelo de una orientación a seguir; sin contar las selecciones preventivas, los gustos específicos y las aversiones de quien programaba un concierto o de quien reseñaba un acontecimiento.

Suponiendo que los lectores (músicos, musicólogos, críticos, simples aficionados) pudieran seguir las noticias de los otros países a través de los escritos y reseñas publicadas en los periódicos de mayor reputación, intentemos hacernos una idea de lo que llegaba a Italia desde España, seleccionando para ello dos de las revistas más importantes: *Il Pianoforte* (1920-1927) y *La Rassegna Musicale* (1928-1943; 1947-1962), fundadas ambas por Guido M. Gatti. A pesar de ser conscientes de la carencia de información, que aparecía esporádicamente y de forma abreviada, como es propio de las reseñas, el conciso cuadro relativo a Madrid que resulta es, en cualquier caso, el de una densa actividad, comparable en Italia a la que se desarrollaba en Milán y Roma, los dos centros musicalmente más avanzados.

Al frente de la crítica española hay que señalar, por su importancia y autoridad, la figura de Adolfo Salazar (Madrid, 1890 – Ciudad de México, 1958), crítico, compositor (discípulo de Bartolomé Pérez Casas, Falla y Ravel), ensayista de notable peso cultural, historiador de la música, profesor y promotor cultural (la Sociedad Nacional de Música, fundada por él en 1915 junto con Turina, Villar, Pérez Casas y Conrado del Campo, siguiendo el impulso de Falla, tenía como finalidad principal la promoción de la música contemporánea en España). Salazar fue uno de los primeros en dar a conocer a los italianos lo que se producía y se interpretaba en España, empezando a colaborar en el periódico de Gatti a partir del segundo año de su fundación con algunos artículos destinados a la columna *Lettera da Madrid* [Carta desde Madrid] (o *Lettera dalla Spagna* [Carta desde España]), en los que trató acerca de la fecundidad de la vida musical española y del nacimiento de muchas instituciones dedicadas a la difusión de la música europea (entre las que se encontraban la mencionada Sociedad Nacional, “donde los músicos europeos han sido aplaudidos en repetidas ocasiones”).

¹⁵ En el Augusteo de Roma, para los conciertos de l'Accademia di S. Cecilia, Viñes había interpretado el 3-III-1918 un programa parcialmente análogo, que comprendía: *Cuatro piezas españolas*, nº 4 de Falla; *Goyescas*, nº 4 de Granados; “Triana” y “Torre bermeja”, pertenecientes a la *Iberia* y *Piezas características* de Albéniz; y “La feria”, nº 3 de *Sevilla* de Turina.

A partir del panorama diseñado por Salazar destacan, en particular, la Orquesta Sinfónica dirigida por Fernández Arbós y la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Pérez Casas, con sus conciertos de los viernes seguidos por cuatro mil personas. Contrario a la decisión del Teatro Real, que había suspendido las representaciones wagnerianas cantadas en italiano, prefiriendo, por motivos económicos, a intérpretes alemanes (lengua, desgraciadamente, entendida sólo por una minoría), el crítico declara estar también desilusionado por la ausencia de los compositores españoles más significativos (Pedrell, Albéniz, Falla, Granados) de la escena de aquel teatro¹⁶.

Impulsor convencido de la contemporaneidad, Salazar elogia la presencia de los Ballets Rusos de Diaghilev, que llevan al Real el estreno madrileño de *El Sombrero* de Falla, ya cargado de gloria, junto a los dos pastiches neoclásicos *La boutique fantasque* de Respighi-Rossini y *Les femmes de bonne humeur* de Tommasini-Scarlatti; además, celebra con entusiasmo la llegada de Stravinsky a la capital española, invitado para dirigir su *Petrushka*. Por los mismos motivos, lamenta que la Opéra-Comique de París haya producido en el Real *Carmen* de Bizet (1875) y *Thaïs* de Massenet (1894), en vez de obras más recientes como *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) o *Ariane et Barbe-Bleu* de Dukas (1907). Entre los solistas alaba a Joaquín Nin, Paul Weingarten (intérprete de algunas novedades de Korngold, Wellesz y otros almenes), Wilhelm Backhaus, Alexander Brailovski (discípulo ya de Busoni), que ofreció un recital completo dedicado a Scriabin ("tuvo una acogida entusiasta"), Wanda Landowska, etc., mientras ironiza sobre el anciano Eugen d'Albert ("que no pudo ni siquiera concluir la serie de conciertos que había anunciado"). En la variada oferta madrileña, el mayor número de estrenos recayó en 1921 en la Orquesta Filarmónica, que interpretó música de Glinka, Elgar, *Iberia* de Debussy, *El poema del éxtasis* de Scriabin (1908), junto a algunas novedades en Madrid como la Cuarta de Mahler, a cargo de la Orquesta Lassalle, que tomaba el nombre de su director. Para los amantes de la música polifónica del siglo XVI (italiana, flamenca, española), se subraya la llegada del coro de la Capilla Sixtina dirigido por Antonio Rella; sin embargo, fue menos admirado el cuarteto vocal que formaba parte de la misma institución e interpretaba motetes y madrigales: "el público no apreció mucho la voz de los falsetistas modernos".

De 1922 data un denso ensayo de Salazar dedicado a las influencias musicales de Oriente sobre Occidente y viceversa. Entre los compositores capaces de introducir rasgos orientales en sus obras, señala en particular –según las observaciones del compositor inglés de origen persa pero de madre hispano-siciliana, Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988)– el *Preludio a la siesta de un fauno* ("visión perfecta de arte translevantino") y el tercero de los *Nocturnos* ("Sirenas") de Debussy, con la etérea vocalización de sopranos y mezzosopranos (donde "la parte vocal [es] una pura cantilena oriental"). Por otra parte, Salazar nota que de los orientales es muy difícil asimilar el sentido de la forma, la *simultaneidad melódica* (o polifonía), la *simultaneidad fónica* ("significado de las combinaciones de sonidos y de la atmósfera sonora) y la *simultaneidad instrumental* ("percepciones de niveles acústicos"). Si el arte oriental, como el de los antiguos cantos populares, sigue siendo degustado con placer, esto depende esencialmente, en su opinión,

¹⁶ A. Salazar: "Lettera da Madrid", *Il Pianoforte*, II, 12, diciembre de 1921, pp. 373-374.

de la variedad del diseño melódico, si bien los problemas de notación dificultan la fidelidad para con el original, a menudo a riesgo de falsificarlo: "Los españoles tienen una prueba evidente al escuchar el canto andaluz –gitano o extremo-oriental– el estúpidamente despreciado cante jondo, uno de los más ricos tesoros del folklore universal"¹⁷.

En la correspondencia posterior desde Madrid, en 1923, redacta una necrología de Felipe Pedrell (1841-1922), recordando sus numerosos méritos: en el campo de la música nacional, acción necesaria en una época en que el wagnerianismo dominaba España; en la recuperación (en 1890 y continuada hasta su muerte) de los grandes clásicos españoles desde la Edad Media al Renacimiento (Alfonso X, Salinas, Cabezón, Victoria, Morales, etc.), caracterizada por los estudios críticos y las transcripciones; en la producción compositiva con la trilogía operística *Los Pirineos*, en la que encontramos influencias wagnerianas, meyerbeerianas e italianas, pero también rica de cantos populares y de idioma catalán; finalmente, las obras de los últimos años son definidas como "obras de arte históricas", "con las que él mismo construye nuestro más firme monumento de historia del folklore musical hecho hasta ahora"¹⁸. En la misma publicación aparece una breve reseña del mismo Salazar que se detiene sobre las manifestaciones más recientes: el concurso de cante jondo en Granada promovido por Falla, la interpretación de nuevas composiciones de Conrado del Campo, Falla (que acaba de terminar *El retablo de maese Pedro*), Óscar Esplá y la "revelación de dos jóvenes compositores madrileños de hábil ingenio: Rodolfo y Ernesto Halffter [...]. Cargadas de un curioso sentimiento cromático [las páginas pianísticas] de Rodolfo [...] contrastan vivamente con las de Ernesto, cuya música es grácil, fácil, simple, fresca y jovial en la *Marche joyeuse*, en las *Pièces* a cuatro manos y en las canciones". Entre los extranjeros interpretados en la temporada de 1923 son señalados: Malipiero (*Oriente immaginario*), Francesco Santoliquido (*Il profumo delle oasi sahariane*), Respighi (*Las fuentes de Roma*); también se estrena en Madrid la *Noche Transfigurada* de Schönberg, *La valse* de Ravel, *Dos Retratos* op. 5 de Bartók, la Cuarta de Bruckner, la Primera de Mahler (siempre por la orquesta Lassalle) y otras obras; no faltan los grandes nombres del virtuosismo internacional (Cortot, Rubinstein, Enesco, Landowska, Cuarteto Rosé, etc.)¹⁹.

Junto al novecentismo de Esplá, con su música de amplias proporciones y la complejidad tonal, Salazar llama de nuevo la atención, en otro artículo posterior, sobre Ernesto Halffter (1905-1989) –"un caso excepcional de genialidad precoz y al mismo tiempo madura", bien acogido por el público y la crítica por la "mórbida euritmia de sus construcciones", por la claridad de su politonalidad y de las audacias armónicas–, así como realiza algunas observaciones sintéticas pero sabias sobre Federico Mompou y Juan José Mantecón²⁰.

Las siguientes noticias de *Il Pianoforte* sobre la actividad musical española son confiadas a César Muñoz Arconada, un nombre sugerido a Gatti con toda probabilidad por el mismo Salazar, sobrecargado de trabajo. En 1924, el crítico se refiere al nuevo desarrollo de la ópera de cámara, que

¹⁷ A. Salazar: "Orientalismo occidentale e...".

¹⁸ A. Salazar: "Felipe Pedrell – Musiche nuove", en "Lettera da Madrid", *Il Pianoforte*, IV, 1, enero de 1923, pp. 27-29.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ A. Salazar: "Giovani musicisti spagnoli", en "Lettera dalla Spagna", *Il Pianoforte*, IV, 12, diciembre de 1923, pp. 256-258.

se dejaba notar tanto en la recuperación del repertorio clásico (*El maestro de Capilla* de Cimarosa, *La serva padrona* de Pergolesi, etc.), como en la creación de las últimas novedades (*Le nozze d'oro* de Auguste Morage, *La guitarra*, en 1924, de Carlos Pedrell –sobrino de Felipe, uruguayo de nacimiento, argentino de adopción y residente en París desde 1921– y *Fantochines* de Conrado del Campo); se detiene luego en los trabajos recientes de Halffter como *Peacock-Pie*, interpretado por Andrés Segovia, o la *Sonatina-Fantasia*, interpretada por el Cuarteto de Budapest, sin dejar de comentar el nuevo cargo, confiado al compositor por Falla, de dirigir la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, un conjunto dedicado a los clásicos del siglo XVIII y a la música contemporánea. La reseña termina con una reseña de los trabajos compositivos de Salazar, como *Rubaiyat* y el quinteto *Arabia*: “pequeños fragmentos colorísticos [...] evocadores de un oriente imaginario y lejano”²¹.

En 1925, Arconada informa sobre la gira del *Teatro dei Piccoli* de Roma (una compañía de marionetas fundada en 1914 por Vittorio Prodrecca), que obtiene un gran éxito en Madrid por ser apropiada para –así fue escrito– el pueblo español, que “ama la jovialidad, la ingenuidad y la gracia de las marionetas”. Los espectáculos (*La serva padrona*, *La gazza ladra*, etc.) habían sido adaptados con habilidad por el compositor italiano Renzo Massarani²², que había propuesto también su escena lírica *Blanco y negro*, definida por Salazar como “del más puro ambiente moderno”, “imagen de finos colores y delicados contornos”²³.

Los artículos de Arconada en *La Rassegna Musicale* se limitan sólo a dos. En el primero, de 1928, el crítico recuerda la representación de obras de Rossini que, a diferencia de *El barbero de Sevilla*, presentado el año anterior al público madrileño, habían estado ausentes durante mucho tiempo de la escena lírica española. Se refiere a *La italiana en Argel* y la *Cenicenta*, a cargo ambas de la célebre mezzosoprano española Conchita Supervía²⁴. En el Palacio de la Música, la Orquesta Lassalle, por otra parte, ofrece una serie de conciertos monográficos dedicados a Wagner, Franck, a la música francesa, además de un festival en homenaje a Falla, en cuyo ámbito el autor dirige, además de su reciente *Concerto para clave*, *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España* y *El retablo de maese Pedro*. “Pocas veces –leemos– se ve un entusiasmo tan apasionado. Esto sólo demuestra hasta qué punto la música de Falla responde a la sensibilidad del público español”. A la vez que se subraya la actividad de la Orquesta Sinfónica destinada a un auditorio de obreros y empleados (“este público inculto es el que posee mayor sensibilidad”) –una iniciativa que podría verse como una anticipación del inminente cambio republicano–, se alaban las interpretaciones de Pérez Casas al frente de la Filarmónica, en donde se da una notable relevancia a los franceses (Roland-Manuel, orquestador de tres fragmentos de Scarlatti, y sobre

²¹ César M. Arconada: “Sguardo generale”, en “Lettera dalla Spagna”, *Il Pianoforte*, V, 5, mayo de 1924, pp. 150-151.

²² El compositor italiano, de origen israelita (1898-1975), se verá forzado a emigrar a Brasil tras la introducción de las Leyes Raciales en Italia en 1938; en esta fecha decidió suprimir o prohibir la interpretación de la mayor parte de su música: John C. G. Waterhouse: “Massarani, Renzo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan, 1980, vol. XI, p. 798.

²³ C. M. Arconada: “Lettera dalla Spagna”, *Il Pianoforte*, VI, 2, febrero de 1925, pp. 59-61.

²⁴ En Italia, la misma intérprete había rescatado *La italiana en Argel* (26-XI-1925) como espectáculo inaugural del Teatro privado de Turín, subvencionado por Riccardo Gualino; director artístico, Guido M. Gatti; director de orquesta, Vittorio Gui.

todo Ravel con la *Rapsodia Española*): “Ravel –escribe Arconada– goza entre el público español de un favor y un prestigio comparable sólo al de Falla”. La reseña termina con un breve panorama sobre los virtuosos (Nathan Milstein, Vladimir Horowitz) y sobre la celebración del tercer centenario de Góngora, con ocasión del cual había sido convocado un concurso musical cuyo primer premio había sido otorgado al compositor valenciano Manuel Palau²⁵.

El segundo escrito de Arconada, de 1929, comienza informando sobre las publicaciones histórico-críticas que hasta entonces no habían suscitado un gran interés (“en España empezamos a tener una bibliografía musical”): desde las traducciones de los principales volúmenes de Riemann (hechas por el filólogo y musicólogo español Julián Ribera y Tarragó), a los documentados estudios de José Subirá sobre la tonadilla (publicados por la Real Academia Española), pasando por los libros de Salazar (definido como “el más entusiasta divulgador en Europa de la música española”): *Música y músicos de hoy* (Madrid, Mundo Latino, 1928) y *Sinfonía y ballet* (Madrid, Mundo Latino, 1929).

Al frente de las interpretaciones musicales es elogiado el director Lasalle, que en el Palacio de la Música ha dado a algunos compositores españoles prometedores la posibilidad de dirigir sus propias obras, entre ellos Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha. Si la Orquesta de Unión Radio, dirigida por José Franco, ha logrado exhibirse en locales más amplios de lo habitual con una breve serie de conciertos, la Orquesta Filarmónica de Casas ha visto alternar sobre el podio a Oskar Fried y Aleksandr Glazunov, quien, de paso por Andalucía y Portugal, ha dirigido un concierto de música rusa muy aplaudido con obras del autor, de Rimsky-Korsakov y Glinka. La Orquesta Sinfónica de Arbós, por su parte, ha ofrecido algunos estrenos en España de Stravinsky (*Apolo Musageta*), Bloch (*Concerto grosso*), el ya mencionado Manuel Palau (*Siluetas*), Vaughan Williams (*Rapsodia*) y Casella (*Scarlattiana*). Arbós ha cedido también la batuta a Darius Milhaud, que interpretó algunas de sus obras durante el periodo en el que fue huésped de la Sociedad de Cursos y Conferencias, invitado para hablar sobre la música contemporánea francesa (tocó al piano, entre otras, composiciones suyas y de Satie). También en la misma Sociedad, precedida de una conferencia de Salazar, Ravel interpretó, con la cantante Madeleine Grey y el violinista Claude Lévy, la *Sonata para violín y piano*, las *Histoires naturelles*, algunas melodías y un fragmento de *L'heure espagnole*, suscitando una admiración entusiasta por parte del público.

Por lo que respecta a los virtuosos y a los grupos de cámara, se señala la presencia de nombres internacionales: el Trío Budapest, el pianista español José Iturbi, el violinista polaco Bronisław Huberman (intérprete de Hindemith, Smetana y Szymanowski), el Cuarteto francés Calvet, el Cuarteto italiano Poltronieri, Segovia, etc.

Como puede verse, se trata de un cuadro bastante dinámico, aunque los mayores problemas seguían siendo los escasos recursos económicos para los conciertos orquestales (si bien el gobierno parece en aquel momento dispuesto a asignar una subvención anual a la Orquesta Sinfónica de 80.000 pesetas) y también el cierre por obras de mantenimiento del Teatro Real, que se prolongaba desde hacía tiempo²⁶.

²⁵ C. M. Arconada: “Lettera da Madrid”, *La Rassegna Musicale*, V, 4, abril de 1928, pp. 261-263.

²⁶ C. M. Arconada: “Lettera dalla Spagna”, *La Rassegna Musicale*, VI, 6, junio de 1929, pp. 335-337.

Apasionado promotor de la música italiana contemporánea, que lamenta no sea suficientemente comprendida en España (así había sucedido décadas antes con Ravel, como dirá posteriormente), Salazar es ayudado en su obra de difusión "latina" por Manuel de Falla, que organizará conciertos y estrechará sólidos lazos de amistad con Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero, según se puede reconstruir a partir de la densa correspondencia que mantuvieron, de las dedicatorias musicales que se hicieron²⁷, y de las numerosas visitas y encuentros que compartieron²⁸.

Entre los primeros compositores italianos que se interesan por el estudio de la música ibérica (en 1919 había compuesto *Coplas* para canto y piano sobre poesías populares españolas) encontramos al florentino Mario Castelnuovo-Tedesco (Florencia 1895 – Los Ángeles 1968), alumno de Pizzetti, el cual dedica en 1923 a Falla ("el estilizador del elemento popular español") un ensayo bastante argumentado, en el que demuestra haber leído con aprovechamiento las partituras de *La vida breve* (1904-1913), *Cuatro piezas españolas* (1906-1909), *Trois mélodies* (1909-1910), *Siete canciones populares españolas* (1914: "tan perfectamente ambientadas en la sobriedad de su comentario pianístico"), *El amor brujo* (1915), *Fantasia Bætica* (1919), *Homage, pour le tombeau de Debussy* (1920) y *El sombrero de tres picos* (1919). No obstante algunas reducciones relevantes llevadas a cabo por Martínez Sierra a partir de la novela de Alarcón, éste le parece un ballet "de entre los más perfectos [...] una pintura fascinante del ambiente español, una fiesta escénica llena de seducciones, un ditirambo ibérico". Lo que más intriga a Castelnuovo-Tedesco de la música de Falla es: 1) el diseño claro y preciso (a pesar de un cierto abuso de fórmulas melismáticas); 2) su "sentido armónico exquisito: [...] sus armonías [...] siempre

puramente tonales, aunque a menudo caracterizadas por orientalismos y adornos de apoyaturas iridiscentes"; 3) el aspecto rítmico, en el que, a pesar de una cierta fijación en la elección de ritmos ternarios y binarios dobles, demuestra "una energía tan inagotable que alcanzará seguramente esa libre rítmica que todos deseamos"; 4) "la construcción siempre sobria y ligera; sólida pero sin pesadez; a veces libremente contrapuntística" (Danza final del *Tricornio*)²⁹.

También Guido Pannain, (Nápoles, 1891 – 1977), crítico musical y compositor, interesado en la música española, siente una particular predilección por Falla, de quien escuchó el *Retablo* en el Festival SIMC de Zúrich en 1926, apreciando el humorismo y la "sutileza de movimientos rítmicos e instrumentales"³⁰.

Si en la recensión de 1927 sobre la *Danza ibérica* para piano de Joaquín Nin (compositor apreciado antes como transcriptor y armonizador), Pannain adelantaba algunas reservas para con el hispanismo reducido a folklore³¹, es a Falla a quien el crítico volverá con un ensayo muy minucioso con el fin de incluir su figura dentro de un rico contexto histórico-musical. Comienza a partir de las influencias árabes sobre la Península Ibérica, se detiene en las obras maestras del siglo XVI de Victoria y Cabezón, en el giro renovador aportado por Pedrell, y continúa con los más recientes Albéniz, Granados y Turina, subrayando de este último, con presunción, el tono excesivamente de salón.

La vivacidad del canto español termina [en Albéniz] por convertirse en españolismo literario. Ritmos y colores espontáneos se fijan en una cristalización armónica amanerada y monótona. Granados, aunque permaneciendo en un tono de refinamiento, no se eleva a mayores afirmaciones; peor es Turina, que parece deleitarse en fabricar músicas para salas de espera y localidades de verano³².

²⁷ M. Castelnuovo Tedesco: "Musicisti contemporanei: Manuel de Falla", *Il pianoforte*, IV, 1, enero de 1923.

³⁰ Guido Pannain: "Il festival della Società internazionale per la musica moderna. Lettera da Zurigo", *Il Pianoforte*, VII, 7, julio de 1926, pp. 209-211: "El del *Retablo* es un humorismo proporcionado consigo mismo, es decir, con un teatro de marionetas, que tiene lugar en el acto mismo en que se desarrolla su objeto, al que se adecua con apropiado sentido de la armonía. Existe una agudeza muy sutil y personal, un carácter exterior proporcionado a sus necesidades y una seguridad de movimientos rítmicos e instrumentales en los que la música se convierte en la acción misma. La escena de Melisendra soñando mientras dirige la mirada hacia el camino de Francia, desde la torre del castillo morisco en el cual está prisionera, se halla impregnada de una languidez no melindrosa sino nostálgica, humanamente melancólica, pero no hasta el punto de hacerte olvidar la marioneta. La aparición del moro, que interrumpe de repente la patética escena, la cabalgada de don Gayferos a través de los Pirineos, los episodios que sirven de marco y el monólogo final de Don Quijote, son pequeños cuadros de una plástica vivacidad y una gran frescura sonora".

³¹ G. Pannain: "Recensioni: Joaquín Nin", *Il Pianoforte*, VIII, 10, octubre de 1927, p. 351: "Lamentamos no poder admirar al Nin autor de música original, como lo admiramos en su faceta de transcriptor y armonizador de cantos brotados de la tierra patria. Esta danza, escrita en 1925 entre Sevilla y París, es uno de los habituales clichés producidos por el afrancesado españolismo contemporáneo. Sin duda los compositores españoles, desde Pedrell en adelante, poseen el mérito indiscutible de haber dado a la música nacional una razón de ser sacándola del letargo en el que estaba sumida desde hacía siglos. Pero el *folklore*, a largo plazo, ha ido a caer en la retórica y la bella musa nacional se ha convertido en una especie de *maniquí*. Un poco de cuarentena para el canto popular: esto es lo que se necesita".

³² G. Pannain: "Compositori del nostro tempo. Manuel de Falla", *La Rassegna Musicale*, III, 11, noviembre de 1930, pp. 466-467; parcialmente modificado en G. Pannain: *Musici dei tempi nuovi*, Milán, Curci, 1954, pp. 142-143. "La vivacità naturale del cantare spagnuolo finisce [in Albéniz] per diventare spagnolismo letterario. Ritmi e colori spontanei si fissano in una cristallizzazione armonica manierata e monotona. Il Granados, pur tenendosi in un tono di ricercatezza, non asurge a maggiori affermazioni; peggiore è il Turina che sembra dilettarsi a confezionare musiche per sale d'aspetto e stazioni di villeggiatura".

²⁷ Extraído del apéndice III de la contribución de F. Nicolodi: "Falla e l'Italia", *Manuel de Falla tra la Spagna...*, pp. 215-267 (que contiene el epistolario completo entre el compositor español y los dos italianos); véase, a este propósito, la carta de M. de Falla a G. F. Malipiero desde Granada, el 20-XII-1924 (Venecia, Fondazione G. Cini, Archivo G.F. Malipiero): "J'ai eu la joie de trouver vos *Tre commedie goldoniane*, dont la première (l'adorable *Bottega da Caffè*) vous avez eu la grande bonté et amitié de me dédier. J'en suis noblement fier et vous dis merci (et de tout mon cœur) de l'honneur que vous m'y faites". Gracias a la contribución económica del mecenas Riccardo Gualino, Malipiero enviará en 1930 a Falla los primeros once volúmenes de la *opera omnia* de Monteverdi, en la que el compositor italiano estaba trabajando, y que serán muy apreciados por aquél. Malipiero dedicará también a Falla el ensayo "M. de F. e la musica spagnola", traducido por H. Sicari y editado por primera vez en Buenos Aires en 1955. Otra traducción, realizada por Andrés Soria, fue publicada por la Universidad de Granada en 1983, (*M. de F.: Evocación y correspondencia*), aunque sin indicaciones sobre las fuentes y con una correspondencia incompleta. Más recientemente, este mismo texto ha sido reproducido en facsímil y editado por Paolo Pinamonti en el libro de Manuel de Falla: *Scritti sulla musica e i musicisti*, Federico Sopeña (pr.), Milán-Módena, Ricordi-Mucchi, 1994, pp. 199-214.

²⁸ Casella y Falla se habían conocido en París, donde ambos vivían a comienzos del siglo XX (el primero desde 1896 a 1914; el segundo desde 1907 a 1914); se habían reencontrado posteriormente en Siena, en 1928, durante el VI Festival de la SIMC, cuya sección italiana, *Corporazione delle nuove musiche* (CDNM), estaba dirigida por el mismo Casella (aquí obtuvo un gran éxito el *Concerto para clave*, interpretado y dirigido por el propio autor). Además, el italiano había ido a Granada en 1930 para participar en un concierto organizado por su amigo en la Casa de los Tiros y ofrecido por el "Trío italiano" (Casella, piano; Arturo Bonucci, violonchelo; Arrigo Serato, violín). Sobre esta jornada, transcurrida junto "al más grande compositor con que cuenta actualmente España", véase Alfredo Casella: "Visita a Manuel de Falla", *L'Italia Letteraria*, 2, febrero de 1930; reeditado en A. Casella: 21+26, Roma – Milán, Augustea, 1931, pp. 107-110. Con Casella, Malipiero, Gatti y Vittorio Rieti, Falla había pasado algunos días en Roma y alrededores, en mayo de 1923, con ocasión de un concierto ofrecido por la mecenas Elizabeth Sprague Coolidge. Más tarde, en 1932, coincidió de nuevo con Casella y Malipiero en Venecia durante el II Festival Internacional de Música, en el que fue interpretado por primera vez en Italia *El retablo de maese Pedro*, dirigido por su autor.

Pannain, en sus observaciones sobre *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo*, *El sombrero* y *Fantasia Bética* (que están llenas de ejemplos musicales puntuales y referencias a las partituras de Falla) encuentra huellas francesas:

[en *Noches*] la estructura de la orquesta está construida sobre principios de ingeniería francesa, con aquellas frecuentes divisiones y duplicaciones y distribución de las masas sonoras que son típicas [...] de Debussy y Ravel. Redundancias impresionistas se encuentran también, por otra parte, en la auténtica joya que es la partitura del ballet *El amor brujo* [...] El episodio de "El espectro", por ejemplo, oscila entre movimientos stravinskianos e impresionistas [...] [En *El Sombrero*] el color popular español se dirige hacia aquella firmeza de carácter hacia la que otros compositores ya habían cristalizado. También la *Fantasia Bética* [sic] es, sin duda, un bello fragmento pianístico, pero [...] pese a poseer valores indiscutibles, no puede, en última instancia, superar el punto muerto de aquel carácter dialectal y amanerado que es la debilidad de la música española moderna³³.

Diferente es el discurso dedicado a *El retablo*, aun cuando, también en este caso, no falta alguna nota negativa: "obra de innegable madurez artística [...] Tradición y modernidad se dan de una buena vez la mano [...] La partitura es admirable por su variedad, armonía y elegancia, pero no puede aspirar a ser nada más que un comentario"³⁴. Al antineoclásico Pannain no le gusta el tercer movimiento del *Concerto para clave*, aunque lo aprecia por sus "motivos de una atracción no indiferente, por el fluyente movimiento inicial y por la penetrante linealidad del segundo movimiento, cristalino y fluido en las bellas combinaciones de desarrollos inesperados". Sin embargo, en su opinión, "escuchamos un Domenico Scarlatti que parece reproducido en gramófono; ni siquiera el arreglo armónico moderno, con saltos de séptima, con un conglomerado de núcleos de politonalidad e ingeniosas inversiones rítmicas, sirve para renovar el espíritu"³⁵. En la conclusión, debido a las huellas españolas depositadas en muchas obras y al *scarlattismo* de la última ("los muertos no vuelven y para la resurrección de las almas y los cuerpos hay que esperar al día del juicio"), el crítico, cargado de sospechas hacia las músicas ligadas a patrimonios étnicos definidos y contrario a la poética de los "retornos", como seguidor de las teorías estéticas de Benedetto Croce sobre el "lirismo puro" y la "universalidad del arte", se muestra indeciso en su juicio y no absuelve completamente la producción de Falla: "el estilo de esta

música no alcanza aquella cohesión esencial que supera el carácter de colectivismo expresivo en los fundamentos bien definidos de una personalidad lírica"³⁶.

Partiendo del libro de Salazar *La música contemporánea en España*³⁷, Casella, que a menudo había interpretado música ibérica y había transcrito para piano y orquesta la *Rapsodia Española* op. 70 de Albéniz (1922), se introduce en el tema en un escrito centrado en los compositores modernos³⁸.

Al contrario que Pannain, Casella condensa en pocas líneas el pasado y elogia la *Iberia* de Albéniz y *Goyescas* de Granados, liberando a ambas de la etiqueta de música de salón y demostrando una prudencia crítica bien distinta. Después de haber comparado Italia y España, se concentra en Falla, celebrando su absoluta originalidad por el perfecto equilibrio entre pasado (canto gitano, árabe, melopeas castellanas y aragonesas, ritmos de danza de la Península, clave de Cabezón, severidad de Victoria, *scarlattismo*, grandiosidad de Carlos V, barroco jesuítico, dolorosa historia del "Caballero de la triste figura") y música del presente³⁹. A continuación se detiene en los compositores contemporáneos: Óscar Esplá, Rogelio Villar, Conrado del Campo, Pérez Casas y Ernesto Halffter, cuya *Sinfonietta* es juzgada como obra gemela del *Concerto* de Falla.

Pero también en la faceta compositiva se puede decir que son muchos los contactos entre los dos compositores, por ejemplo, entre *El Sombrero* de Falla, escrito para los Ballets Rusos (una de las páginas preferidas de Casella, que lo dirigió frecuentemente) y el ballet encargado al italiano por Erik Satie para los Ballets Suecos de Rolf de Maré, *La giara*, basado en una novela corta de Pirandello y representado en París (Théâtre des Champs Elysées, 1924) con decorados de De Chirico⁴⁰. Sin embargo, mientras la extrovertida luminosidad del ballet de Falla es uno de los muchos parámetros compositivos de su mundo estilístico, *La giara* de Casella es un pun-

³³ Ibid., pp. 468-470 y 143-145. "[in *Noches*] l'impalcatura dell'orchestra è costruita sui principi dell'ingegneria francese, con quelle frequenti divisioni e raddoppiamenti e distribuzione delle masse sonore che sono tipiche [...] di Debussy e Ravel. Ridondanze impressionistiche si trovano, del resto, anche in quell'autentico gioiello che è la partitura del balletto *L'amor brujo*. [...] L'episodio di "El espectro", per esempio, ondeggia tra movenze stravinskiane ed impressionistiche. [...] [Nel *Sombrero*] il colore popolare spagnolo volge verso quella fissità di maniera nella quale altri musicisti s'erano già cristallizzati. Anche la *Fantasia bética* [sic] è, senza dubbio, un bel pezzo pianistico, ma [...] non ostante indiscutibili pregi, non può, in ultima analisi, superare il punto morto di quel carattere dialettale e manierato che è il debole della moderna musica spagnuola".

³⁴ Ibid. "[...] opera di sicura maturità artistica [...] Tradizione e modernità si danno una buona volta la mano. [...] La partitura è mirabile, per varietà, armonia e finezza, ma non può ambire di essere qualcosa più di un commento".

³⁵ Ibid. "[...] motivi di non indifferente attrazione, il fluido movimento iniziale e la penetrante linearità del secondo movimento; cristallino e scorrevole nelle venuste combinazioni di sviluppi inattesi"; "[...] sentiamo un Domenico Scarlatti che sembra riprodotto al gramofono; né la moderna ripicchiatura armonica, con salti di settima, con grumi appiccicati di politonalità ed ingegnose inversioni ritmiche, vale a rinnovarne lo spirito".

³⁶ Ibid., pp. 473 y 148. "[...] i morti non ritornano e per la risurrezione delle anime e dei corpi bisogna aspettare il giorno del giudizio"; "[...] lo stile di questa musica non assurge a quella compattezza essenziale che superi il carattere di collettivismo espressivo nel deciso lineamento d'una personalità lirica". Además de con la música de Falla, Pannain se había documentado con los ensayos de John Brande Trend (*Manuel de Falla and Spanish Music*, Nueva York - Londres, Knopf, 1929) y Adolfo Salazar (*Música y músicos de hoy*, Madrid, Mundo Latino, 1928; y *Sinfonía y ballet*, Madrid, Mundo Latino, 1929).

³⁷ Madrid, Góngora, 1930. En la biblioteca de Casella está presente este volumen (nº 10 de la primera edición de 2000 ejemplares) con la siguiente dedicatoria: "Para Alfredo Casella con la antigua admiración y afecto. A.S. IX-1930".

³⁸ A. Casella: "Il 'Renacimiento' musicale iberico", *Pegaso*, julio de 1930, pp. 57-66. En una carta a Casella enviada el 17-X-1930, Falla añade diversos nombres de jóvenes compositores, según él, importantes en el cuadro de la música española. En Madrid: Bacarisse, Rodolfo Halffter (hermano de Ernesto), Bautista, Remacha (alumno de Malipiero), Mantecón, Pittaluga, etc.; en Barcelona: el viejo maestro Nicolau ("l'auteur de l'admirable *Mort de l'escolá*", alumno también de Malipiero), Enric Morera, Juan Manén, Jaime Pahissa, Mompou, Eduardo Toldrá, Miguel Llobet ("le grand guitariste"), Emilio Pujol, Amadeo Vives, Juan Lamote de Grignon, etc.; en el País Vasco: Ramón Usandizaga, Jesús Guridi, José Antonio Donostia, etc. (Venecia, Fondazione G. Cini, Archivo Casella).

³⁹ Ibid., p. 63: "Falla logra construir un lenguaje esencialmente del siglo XX, en el que la politonalidad es algo habitual, pero en el que son severamente excluidos los residuos románticos y *debussistas*. Igualmente admirable es su instrumentación, que es similar a su técnica general [...]: instrumentación sobria y nerviosa, a veces estridente, otras veces, en cambio, dulce como una noche andaluza. Una intensa vida rítmica anima este arte; arte de hoy, necesario, que va directo a su finalidad sin perder tiempo en sentimentalidades inútiles [...]".

⁴⁰ Para un examen más detallado, véase F. Nicolodi: "Falla e l'Italia", *Manuel de Falla tra la Spagna...*, pp. 229-230.

to de llegada poético en dirección a la linealidad, al diatonismo sobrio y bien cuadrado, y al movimiento brillante, tras las experiencias precedentes bajo la influencia de la Escuela de Viena en los años de la preguerra, consideradas ahora ya incompatibles con el presente. El desarrollo del pensamiento compositivo de Falla en Italia no se limita a los exponentes de la *Generazione dell'80*, sino que se extiende a la generación siguiente, como se ha observado, al comparar de forma convincente el *Concerto para clave* de Falla con la *Sonata da camera per clavicembalo e dieci strumenti* de Petrassi (1948), en una visión que tiene en cuenta el diálogo entre la música y la historia, entre el pasado y su traducción en el mundo contemporáneo⁴¹.

No podemos olvidar, ya en época más reciente, la orquestación de las *Siete canciones populares españolas* para mezzosoprano y orquesta (1978) de Luciano Berio, realizada con absoluta fidelidad al estilo y a la sonoridad de Falla⁴².

LOS LENGUAJES MUSICALES DE LA EDAD DE PLATA: MODERNIDAD, ELITISMO Y POPULARISMO EN TORNO A 1927

Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO
Universidad de Oviedo

La historia de la música española del primer tercio del siglo XX se ha construido sobre los supuestos de una visión *moderna* del arte y la sociedad, a cuya creación contribuyó Adolfo Salazar trasladando a la música el pensamiento estético de Ortega y Gasset. Ese relato establecido distingue entre tradición y vanguardia, valora positivamente la renovación de lenguaje, la deshumanización del arte y la europeización, y, en cambio, desprecia o soslaya otras realidades. El presente estudio quiere proponer un itinerario diferente y, a través de fuentes hemerográficas, desvelar los aspectos elitistas del *arte nuevo*, el valor *demótico* de los conciertos populares y la música de banda, el compromiso social de la *otra* Generación del 27, la música mecánica y el jazz como alternativas de la modernidad, la crisis profesional de los músicos y el fracaso del primer programa republicano, para exponer finalmente algunas consideraciones de carácter metodológico.

Adolfo Salazar en el contexto de la Edad de Plata

Es innegable que Adolfo Salazar fue una figura crucial en el proceso musical de la Edad de Plata ya que, de hecho, el crítico y compositor cuyo cincuentenario se celebra este año estuvo vinculado directamente a los aspectos que la historiografía ha venido considerando como los más significativos de la época: 1) el paso del nacionalismo conservador al nacionalismo progresista o *de las esencias*, encarnado principalmente en Falla; 2) la entrada progresiva de corrientes musicales europeas (post-romanticismo, impresionismo, neoclasicismo...) gracias a la labor de la Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y otras asociaciones semejantes; 3) el surgimiento de una Generación musical del 27 con decidida vocación renovadora que, en el caso del Grupo de Madrid, contó con la ascendencia de Falla y el apoyo directo de Salazar; 4) el establecimiento, por primera vez en la historia española, de un proyecto musical de Estado en tiempos de la II República; 5) la interrupción de este interesante proceso cultural a causa de la Guerra Civil y el exilio de los más destacados compositores¹.

Si aceptamos esta visión y entendemos el título "Lenguajes musicales" en el sentido tradicional, esta sección del presente libro podría tratar de definir y clasificar los estilos recibidos o cul-

⁴¹ Stefano Russomanno: "La música ante la historia: dinámica del tiempo en el *Concerto* de Falla y en la *Sonata da camera* de Petrassi", *Manuel de Falla e Italia...*, pp. 125-143.

⁴² David Osmond Smith: *Berio*, Oxford - Nueva York, Oxford University Press, 1991, p. 89.

¹ Así se fijó en importantes trabajos de las décadas de 1980 y 1990, especialmente los firmados por Emilio Casares: "Adolfo Salazar y el Grupo de la generación de la República", *Cuadernos de Música*, I, 1 "Los Músicos de la República", [1983], pp. 7-27; "Música y músicos de la Generación del 27", *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 20-34; "La música española hasta 1939, o la restauración musical", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid, INAEM, 1987, vol. II, pp. 261-322; "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", *Cuadernos de Música*, 2, 1992, pp. 87-109, etc.